

ウージェーヌ・ドラクロワ《ユダヤの結婚式》 におけるイメージとテキスト

——画家のメモ、記事、『回想録』をめぐって——

古川 法子

0. はじめに

ドラクロワ Eugène Delacroix (1798-1863) のモロッコ旅行が彼の芸術に大きな影響を与え、それが生涯にわたる重要な画題となったことはよく知られている。

1832 年、ルイ＝フィリップ治下のフランスは、アルジェリア占領政策の開始にともなって、隣国モロッコのスルタン、ムーレイ・アブド＝エル＝ラフマーン Ben Hicham Mouley Abd-el-Rahman と友好関係を築く必要が生じていた。この任務は、若き外交官モルネー伯爵 Charles Edger Comte de Mornay 率いる使節団に委ねられ、この使節団にドラクロワは急遽随行することになる^①。同年 1 月 25 日のタンジェ上陸から、6 月 18 日のアルジェ出港までの約 5 ヶ月を、北アフリカとスペイン南部で過ごす旅であった。この経験によって、画家は現実の「オリент」に根ざした主題やモチーフを開拓したほか、明るい光と色彩の表現を体得し、かの地に古典古代が息づく様を発見したのである^②。

画家の残した次のような資料によって、われわれはこの旅行が画家にとっていかに驚きに満ちていたかを知ることが出来る。その資料とは、①旅行から彼が持ち帰った 7 冊のスケッチブック (5 冊現存)^③で、その中にはモロッコの風俗、風景、騎馬兵などを描いた水彩デッサンと日記形式のメモが含まれる。②友人に宛てた手紙^④、③モルネー伯爵のために描かれた 18 枚の水彩画 (11 枚のみ現存) のほか、夥しい数の素描、あるいは水彩デッサンである。それらの多くは散逸してしまい、所在が分かっていない。そして、④ 1997 年に突然発見された、画家による未完成の回想録 *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc* (以

下、『回想録』と略記)⁵⁾である。この『回想録』は、旅行から帰って10年ほど経ってから執筆されたものであり、時間の経過を経てもなお、画家の心に蘇るモロッコの印象深い出来事や情景が記されたものである。

この近年の発見は、画家がモロッコをイメージによってだけでなく、テキストによっても表象／再現することを意図していたことを明らかにした点で、きわめて興味深いものであった。1999年に出版されたこの『回想録』の序文において、バルテレミー・ジョベールは、『回想録』の記述と画家のメモ、手紙、スケッチブックの記述とを比較検討し、『回想録』の特徴とその意義を80ページにわたって詳細に検討している。その中で彼は、『回想録』の記述とドラクロワの絵画作品との間に、主題の点で類似が見られることを指摘し、その一つとして《ユダヤの結婚式》を挙げている⁶⁾。しかし、彼の分析は『回想録』の記述の分析にとどまっており、具体的な作品との照応にまでは踏み込んでいない。また、筆者の知る限りでは、モロッコ主題の作品解釈において、この『回想録』が十分に活かされた例は、ほとんどないように思われる⁷⁾。

そこで本稿では、《ユダヤの結婚式》(1837-41年頃制作、ルーヴル美術館蔵)(図1)をそれに関わるテキスト群(メモ、記事、『回想録』)の中に置きなおし、イメージとテキストの相互関連についての考察を試みる。先行研究における主たる関心は、作品の造形的特徴を水彩デッサンや日記形式のメモ、画家の手紙との関連で分析し、後世への影響関係を探ることを主軸に展開してきた⁸⁾。それらの研究では、絵画内部のモチーフをデッサンやテキストの中に同定することに主眼が置かれ、テキスト群が執筆された背景や文脈、表現媒体の差異については考慮に入れていないように思われる。注目すべきことは、《ユダヤの結婚式》がその生成過程において、テキストとの結びつきが強い作品であることに加え、1841年のサロン出品以後も、画家が繰り返しモロッコのノートに立ち戻り、テキストという表現媒体によって《ユダヤの結婚式》の主題を変形、修正し続けた事実であり、画家がいわば「テキストによる同一主題の再制作」⁹⁾を行ったという事実である。

ここでは、作品完成以前／以後に制作された造形的要素(デッサン)と非造形的要素(テキスト群)の両方を視野に入れ、《ユダヤの結婚式》の動的な生成過程を明らかにすることを通して、その試みを再検討したい。そのために、

以下のような手順を取る。まず、《ユダヤの結婚式》の生成過程において、テキストが鑑賞者に絵画の視覚的効果を与えるために、有効に用いられていることを示す。次に、作品完成以後に執筆された二つのテキスト『マガゼン・ピトレスク』*Magazine pittoresque* の記事と『回想録』におけるそれぞれの記述の方法とその特徴を検討し、イメージとテキストの間にいかなる表現の差異が生じているかを明らかにする。最後に、一連の《ユダヤの結婚式》をめぐる試みにおいて、彼の関心が、双方の表現媒体による「表現しえぬもの」への探求、あるいは印象の表現へと向かっていたことを示したい。

1. 《ユダヤの結婚式》

《ユダヤの結婚式》*Noce juive dans le Maroc* は、画家がタンジェで目にしたユダヤの結婚式を主題としたもので、1841年3月15日より開催されたサロンに、他の2作品とともに出品された作品である⁽¹⁰⁾。注文状況については、メゾン侯爵 *le Marquis de Maison* の依頼を受けて、1837年から41年頃にかけて制作されたことが分かっている。制作開始を示唆する画家の手紙は存在するが、サロン出品までの制作段階を示す記録や手紙などは残っておらず、リー・ジョンソンは制作時期を断定していない⁽¹¹⁾。完成作は、最終的に注文主であるメゾン侯爵の満足を得ることができず、サロン出品後にオルレアン公 *le Duc d'Orléans* に1,500フランで買い上げられた。その後、作品はリュクサンブール美術館に寄贈され、1874年以降はルーヴル美術館に所蔵されている。

まず、画面の中を確認しよう。奥行きのある室内に、大勢の人がひしめき合っており、にぎやかな宴が繰り広げられている。テントの張られた上部から光が差し込んで、薄暗い室内を明るく照らしている。中央には、アラブ人風のマントを着た3人の楽士がいる。それぞれの手には、弦楽器やタンバリンを持っている。それに合わせるように、一人の女が音楽に合わせて踊りを披露する。部屋の両側には、民族衣装を着た男女が集い、2階のテラスからも数人が身を乗り出して、宴の様子を見守っている。女性の装飾品や、床に散らかったスリッパなどが、異国趣味的な情趣を添えてはいるが、色彩や細部描写は控えめに抑えられている。前景には、ユダヤの伝統である小さな黒い帽子をかぶった二人

の男が、こちらに背を向けて、踊りと演奏に見入っている。ほぼ同程度の密度で塗られた人物群は、特定の人物や細部が目立って強調されることはなく、安定した構図にリズム感のある動きを与えている。

画家のモロッコでの状況を振り返ってみよう。画家は、タンジェ滞在中の2月21日、現地ガイドのアブラム・バンシモル Abraham Benchimol の仲介により、あるユダヤ人家庭の結婚式に同席する機会を得た⁽¹²⁾。その二日後に書いたデュボンシェル Charles-Edmond Duponchel に宛てた手紙の中で、画家自身も「ユダヤ人たちは美しいよ。(…) ぼくもいくつかのセレモニーを目にすることが出来た」と語っている⁽¹³⁾。偶像崇拝を禁ずるイスラム社会において、ユダヤ人コミュニティは画家が自由に人物を写生できる貴重な場であった。友人のピエレ Jean-Baptiste Pierret に宛てた手紙の中でも、「そこではわれわれに対する受け入れもきわめてよい」と語っており⁽¹⁴⁾、彼がユダヤ人を前に自由にデッサンを行ったことがうかがえる。また、彼はイスラム社会に生きるユダヤ人の中に、イスラム教とキリスト教という二つの文明が共存する様を見出し、「エデンの真珠」と形容してたびたび賞賛の言葉を贈っている⁽¹⁵⁾。

初めて目の当たりにした「オリエント」に魅せられる一方で、画家は描くことの困難さを感じていた。それは経験したことのない強烈な光の効果によるものであった。タンジェに到着して間もなく、彼はピエレ宛の手紙で次のように語っていた。「健康状態はとてもいい。だが、僕は自分の目を少し心配している。日差しはまだそれほど強くないとはいえ、白く塗られた家々の輝きと反射が極端に僕を疲れさせるのだ。」⁽¹⁶⁾ さらには、ヴィヨ Frédéric Villot 宛の手紙の中でも「間違いなく、たくさんのデッサンを持ち帰るだろうが、それらが、ここにある全てがもたらす印象の最良の部分を示すことはないだろう」と述べている⁽¹⁷⁾。ここで画家は、モロッコの強烈な光と色彩の効果が未知の体験であったこと、そして、その経験に形を与えることへの意欲とその困難さを告白している。

先行研究では主に、「オリエント」における古典古代の発見や光と色彩に対する関心という点に重きが置かれ、それらが彼の芸術や後世の画家に与えた影響のみが強調されてきた傾向がある⁽¹⁸⁾。そこでは画家が現地で感じた「表現しえぬもの」への戸惑いや矛盾が、彼の創作活動にいかなる形で表われたのかと

いう問題は取り残されたままなのである。画家は見たものを新鮮なまま描きとめるために、憑かれたように「20本の腕を48時間」⁽¹⁸⁾動かし続け、デッサンと言葉の両方でスケッチブックを埋め尽くした。ここに、画家が「表現しえぬもの」を異なる媒体によって捉えようと腐心する様を見ることができるのではないか。(図2)つまり、彼は新たな視覚体験をイメージとテキストの両方の形式の中に描き出したのであり、モロッコ主題の絵画作品はその両面から検討されるべきであろう。

それでは、デッサンや習作をもとに、《ユダヤの結婚式》の生成過程を、まずは造形的側面から検討しよう。《ユダヤの結婚式》の下絵としては、数枚の水彩デッサンが知られている。室内の水彩デッサン(図3)は、結婚式が行われた部屋を描いたものであるが、緑、白などと色彩についての覚書が鉛筆書きされていることから、現地で鉛筆デッサンをした後に水彩で色付けしたものと考えられる⁽²⁰⁾。また、もう一つは水彩とグアッシュによる習作(図4)であり、踊り子と楽士を中心とする人物群を構成するための準備段階として、制作されたものである。その他にも多くの習作が準備されたと考えられているが、現在のところ明らかになっていない。また、スケッチブックに残されたデッサンでは、ユダヤ人の花嫁(図5)や女性の民族衣装、装飾品、建築の細部(図6)を描いたものが数多く残されている。これらは完成作と直接関連するわけではないが、画家の「ピトレスク」なものに対する関心を示している。

造形的特徴としては、まず安定した奥行きのある構図が挙げられよう。室内デッサン(図3)の画面左に存在した、テラスとそれを支える緑色の柱は取り除かれ、その位置に黒っぽい衣装を身につけ、背を向ける人物が配された。それにより、いささか不安定であったこのデッサンの構図は、完成作では安定したものへと変化した。前景に配され、背を向けた二人の男は、遠近法的な構図の中に鑑賞者の目を自然に誘い込む役割を果たしている。次に、色彩と明暗の豊かな表現が挙げられる。バラ色の床に対する緑色の柱やドアなど、それぞれの色彩は互いを引き立てあうよう、効果的に配されている。また、背景となる壁に粗く塗られた白には、水色、金、赤など多様な色が混ぜられており、上部からの光を受けて、壁が白く輝く様子が表現されている。色彩や明暗に関する画家の意図は、踊り子と楽士の習作(図4)にも、明確に表われている。楽士

の身に着けている赤いベストが強調されているほかは、人物の周囲が黒、白、ベージュの三色で大雑把に塗り分けられているのみで、色彩と明暗の効果を描き出そうとする意図がうかがえる。そして、最後に挙げられるのが、細部表現の簡略化である。デッサンにおいては、人物の装飾品、柱頭の装飾、階段の模様など、細部への関心が顕著であったのに対し、完成作においてそれは控えめなものとなっている。このことは、モロッコ主題の作品としては最も有名な《アルジェの女たち》(図7)において、女性の装飾品がきらびやかに表現されていたのと比較しても明らかである。

次に、テキストという非造形的要素と作品の関係を考察するために、画家が結婚式について言及した2月21日のメモを下に引用しよう。このモロッコでのメモは日記という形式をとっているが、内容においては絵画制作のためのメモとも言えるものである。

入り口にムーア人とユダヤ人。2人の楽士、バイオリン、上を向いた親指。手。弓。もう一方の手の下部、とても暗い。背景は明るい。頭にハイク、ところどころが透けて見える。白い袖、背景は陰。バイオリンの棹の奥は薄暗い。(…) かかとを裏返して、その上に座る、ゲラビア。二人の間の下は黒。(／) 楽師の膝に乗せられたギターケース。ベルトの辺りは暗い。赤いベスト、茶色の飾り。首の後ろは青。左腕の影が正面に向かって入ってきて、膝の上のハイクの上に落ちる。シャツの袖が二の腕が見えるよう、まくりあげられている。そばにある緑の板張り。首の静脈。低い鼻。バイオリンの脇に、ユダヤ人の美しい女性。ベスト、袖、金と赤紫。彼女のシルエットは半分がドアに、半分が壁に浮かび上がる (…)⁽²¹⁾。

ここには、画面中央に描かれる「2人の楽士」、手に持った「バイオリン」、アラブ人の民族衣装である「ハイク」や「ゲラビア」、楽士の「赤いベスト」、「バイオリンの脇に、ユダヤ人の美しい女性」などのモチーフとその周囲の明暗が記されている。またこれに続く記述の中でも、「ギター弾きの脇の、バスクのタンバリンをたたくユダヤ人」、「皿を持った若いユダヤ人」など、この作品内部の主要なモチーフの多くが出揃っている(図8)。画家は、視覚的な観察者に徹することによって、興味をひくモチーフ、色彩や明暗のコントラストなどを短いセンテンスで素早く記録している。このメモは、踊り子と楽士が描

かれた習作（図4）と明暗の表現などの点できわめて似通っており、画家が習作を制作する際にこのメモを参照したと考えられる。つまり、この日記形式のメモは、単なる一日の出来事の記録ではなく、作品制作のための重要なメモとしての役割を果たしているのである。

さらに興味深いのは、1841年のサロンに出品した際、画家がテキストの持つ説明的要素を有効に利用したことである。当時のサロンにおいて慣例となっていた、鑑賞者の手引きとなるリヴレ（カタログ）⁽²²⁾に、次のような主題説明文を付したのである。

ムーア人とユダヤ人が入り混じっている。花嫁は奥のどこかの部屋に留められたままであるが、一方、その他の部屋で人々は楽しんでいる。品の良いムーア人の人々は楽士たちにお金を与えている。楽士たちが、昼夜を通じて果てることなく楽器を弾き、歌を歌うからである。女たちはみんな踊るためだけにそこにいる。彼女たちは代わる代わる、列席者の拍手に合わせて踊っている⁽²³⁾。

ドラクロワはモロッコを主題とした作品をサロンに出品した際、いくつかの作品に同様の主題説明文を付している。その一つは、画家が実見したとされる熱狂的なイスラム教信者の踊りを主題とした《タンジェの狂乱》（1837年）（図9）である。ジョーベールは《ユダヤの結婚式》と《タンジェの狂乱》の類似点について、いずれも画家が「実際に目にした」ものであり、かつ「鑑賞者がただちに主題を理解し」にくい点を挙げている⁽²⁴⁾。確かに、《ユダヤの結婚式》では、結婚式を主題とする絵画にしばしば見られる儀式や食事の場面は描かれていないばかりか、花嫁と花婿さえも描かれておらず、画面についての説明なしに描かれた内容を読み取ることは難しい。《タンジェの狂乱》においてもまた、描かれたモチーフによって主題を明確に示すことよりも、激しい動きとリズムを示す人物群や光の効果を表現することに重きが置かれている。また、もう一つは、モロッコ旅行の成果を示す記念碑的作品とされる《モロッコのスルタン》（1845年）（図10）であるが、画家はこの作品では、通常にはない程のさらに長い主題説明文を付けている。そして、サロンの主催者に宛てた手紙で「必要な真正性」*l'authenticité nécessaire* を与えるために、詳細に記した旨を説明しているのである⁽²⁵⁾。つまり、画家は意図的に、画面において色彩や明暗

の表現といった視覚的な効果を強調する一方で、主題説明文において、当時サロンの鑑賞者から求められた描写／説明的要素を与えているのである。

1841年のサロン評において、多くの批評家がドラクロワをこの年のサロンで最も注目すべき画家として一番にその名を挙げた。「仕上げ」finiのなさ、デッサンの欠如が一部で批判されたものの、大方の評価は、色彩の調和や明暗の妙、単純な構図の中のムーヴマンの表現への賛辞など、視覚に与える効果を評価するものであった。それらの批評を最もよく集約しているものが、『ジュルナル・デ・デバ』*Journal des Débats*に掲載されたドレクリューズ Etienne-Jean Delécluze の批評である。「ユダヤの結婚式は(…)、色彩においてと同様、登場人物の配列、光の配置において、とりわけ構図においては迫真性がある。それらは絵画や繊細な視覚に対する感覚を持っているすべての人を逃れられなくさせてしまうのだ(…)」⁽²⁶⁾『ラルティスト』*L'Artiste*の批評家はさらに視覚的な効果に注目して、次のように述べた。「ユダヤの結婚式のタブローは(…)もっとも激しい中傷者でさえも、ドラクロワ氏の味方につけるのに、他のどの作品よりも一役買うことになるだろう。このタブローには、より無理難人にあってさえも、全く心を捕らわれないでいるのは不可能であるような効果の魔術がある。」⁽²⁷⁾ここで批評家は、色彩、あるいは光と影の配置に起因する美である「効果」effetの概念に言及したうえで、それを魔術に例えて評価している。この絵画の特徴とは、鑑賞者の精神に訴えるものと言うよりは、視覚に訴える種類のものであり、画家を非難する人の目さえも惹きつけてしまうものなのである。

サロン評に見られるように、《ユダヤの結婚式》は、主題説明文の持つ描写／説明的要素と色彩や明暗のコントラストに基づく視覚的な要素とが互いに補完することによって、鑑賞者に想像力を喚起させるような有機的な作品として成立している。したがって、テキストとイメージの特性を効果的に用いた《ユダヤの結婚式》は、ドラクロワの作品生成におけるイメージとテキストの関わりというより広い文脈の中でこそ、正当に評価される作品なのである。

2. 『マガザン・ピトレスク』における記述

サロン出品の翌年、ドラクロワは『マガザン・ピトレスク』（1842年1月号）に版画入りの記事を発表した。この記事の執筆は、モロッコのノートに再び立ち戻り、モロッコの主題をテキスト化する、ひとつの契機を画家に与えたと考えられる。

ドラクロワによる記事は、「モロッコにおけるユダヤの結婚式」と題され、楽士の版画（図11）が添えられたものである。『マガザン・ピトレスク』は、幅広いジャンルの記事を百科事典的に分類し、版画という当時急速に発達した視覚メディアとともに掲載することを特徴とした雑誌であった。執筆の経緯については、前年のサロンで《ユダヤの結婚式》を見た『マガザン・ピトレスク』の編集者が、画家に記事の執筆を依頼したのではないかとの指摘がある⁽²⁸⁾。ただし、ドラクロワも依頼されるがまま、記事の執筆を行ったわけではなかった。記事には、「現地を旅行したドラクロワ自身による」記事であること、そして編集者がサロンに展示された《ユダヤの結婚式》の版画を掲載することを希望したにもかかわらず、「画家から提供されたのはこの楽士のデッサンであった」との注釈が添えられていた。また、雑誌編集者のエヴァリスト・マランドン Évariste Marandon 宛ての手紙で、画家は「版画の鮮明な校正刷り」を送るよう依頼している⁽²⁹⁾。つまり、画家は自ら記事を書いたうえで、それに相応しい版画を選んでいるのであり、この記事は画家の意図をも十分に反映させたものであると考えることが出来るだろう。

それでは、《ユダヤの結婚式》の主題の取り扱いを検討するために、下に記事の冒頭を引用しよう。

ユダヤ人やイスラム教徒において、結婚の儀式は、ヨーロッパ人の多くにおけるその儀式とは全く異なっている。われわれにおいては、結婚式ほど冷たいものは何もない。ヨーロッパ以外の人々に対して、この荘厳な儀式の重要性を指し示すものは何もない。なぜならば、婚約の儀式、契約書の朗読、結婚の儀式、入籍、それらのすべては、最初にそのような習慣ができてしまうと、それ以上の明白な重要性を帯びることはないのである。教会での結婚の祝福は、本質的にその他の宗教的な儀式と異なることなど何もないのである。反対に、オリエントの人々、あるいはユダヤの

人々は厳しい規範の下で生きており、その規範の目的とは、彼らのうちを結びつける関係を強化し、古代の伝統へのより強い力を維持することである。だから、人生の大きなイベントは、最も古代的な習慣と密接な外見上の（具体的な）行為によって特徴づけられる。とりわけ結婚式は、多くの場合、象徴的な儀式が伴われ、また結婚する二人の両親や友達にとっては、大きな祝賀行事の一機会なのである（…）（括弧内筆者補足）⁽³⁰⁾。

この記事の特徴づけているのは、まず、文体にみられるジャーナリスティックな記述とヨーロッパ／オリエント、われわれ／彼らといった対立構造である。すでにみたスケッチブックのメモでは、関心をひいたモチーフや色彩、明暗のコントラストが短いセンテンスで表現されていたのに対し、ここでは「ヨーロッパ」と「オリエント」の結婚式を対置させることによって、「オリエント」の結婚式の独自性を語るという手法を取っている。このジャーナリスティックな視点は、画家の選択した楽士の版画によっても明らかである。この人物は、《ユダヤの結婚式》で画面中央に描かれた楽士と同一人物であるが、そこには明瞭な線描によって、顔や服装など人物の外観を正確に描き出そうとする意識がうかがえよう。

次に、結婚式の儀式を記述するにあたって、「古代の伝統」との結びつきが繰り返し強調される点である。画家は、自らの経験に照らして、花嫁の婚礼準備、祝宴、花婿の家への行進など、結婚の儀式に関する一部始終を淡々と語っているが、それらは「古代の伝統」との結びつきにおいて説明されている。そして、この「古代の伝統」の下に生きる「オリエント」の人々は必ずしも賞賛されているわけではない。絵画において、美的対象として描かれた祝宴について述べるくだりでは、楽士による演奏は「騒音」や「雑音」と形容され、女性による踊りは、西洋社会においては間違いなく「悪趣味」とみなされるような代物だとされている。そして、記事の中で最も大きく取り上げられた花嫁の婚礼準備は、花嫁にとって「大変疲れる一連の試練」であり、彼女はこの伝統に縛られた社会における「犠牲者」であり、「不幸な人」なのである。つまり、彼は「オリエント」の人々を歴史的変化からかけ離れた場所にいる人々として、古代の伝統に縛られた人々として語っているのである。このことは、ドラクロワもまた、「オリエント」を自分たちとは異なる「他者」として語る言説とは無

縁ではなかったことを示している⁽³¹⁾。

この『マガザン・ピトレスク』の記事は、《ユダヤの結婚式》の主題に対する二つの態度を浮き彫りにする。それは、《ユダヤの結婚式》の絵画に見られるような視覚的な美しさを賞賛する態度と『マガザン・ピトレスク』の記事に見られるような、「オリエント」を「ヨーロッパ」と区別してその風俗習慣を価値付ける態度である。ドラクロワは、その二つをイメージとテキストの特性によって、上手に描き分けていると言ってよいだろう。

また同時に、この記事の執筆は画家に「書くこと」に対する欲求をもたらしただのである。記事を執筆した後、画家は編集者マランドンに宛てた手紙でこう語っていた。「あなたが望むようにそれ（原稿）を使った後、それを私の手元に戻して欲しいのです。そうすることで、より一層、その原稿に取り組みたい気持ちになると思うのです。そのような思いに捉えられるのは、初めてのことなのです。（括弧内筆者補足）」⁽³²⁾ この手紙から、雑誌への寄稿後も、画家が原稿をもとにさらに推敲を重ねようとしていた様子がうかがえる。このように、『マガザン・ピトレスク』の記事は、モロッコの主題をテキストによって表象／再現する初めての試みであったと同時に、「書くこと」を追求するきっかけを彼に与えたのである。

3. 『回想録』における記述

『マガザン・ピトレスク』の執筆に続き、1842年から44年にかけて、ドラクロワはモロッコ旅行の『回想録』を執筆した⁽³³⁾。この原稿は、1997年になって、分断されたかたちで別々の箇所から突然発見された。一方は、ドラクロワの友人であったアシル・ピロン Achille Piron の子孫から売却され、現在はフランス国立図書館の所蔵となった原稿であり、もう一方は、1998年10月よりトゥールで行われた「トゥーレーヌにおけるドラクロワ」展⁽³⁴⁾の準備段階で、パリの個人所蔵家のコレクションから発見された原稿である。

原稿の構成は、以下の3つからなる。① Manuscrit A（個人蔵、パリ）：no.1 から no.6 と番号がふられ、各4ページからなる手帳6冊。内容はパリを出発して、トゥーロン、スペインを経てタンジェ上陸翌日までの記述が含まれ

る。② Manuscrit B（フランス国立図書館蔵）：no.7 から no.35 と番号のふられた原稿 29 枚。『回想録』の中心部分であり、タンジェ上陸以降の出来事が綴られるが、突然断ち切られるようなかたちで終わっており、未完成のまま放棄されたものと推測される。③ Annex（個人蔵、パリ）：番号のない手帳 2 冊、番号 1、2 a、7 とふられた原稿 3 枚、番号のない原稿 3 枚からなる。内容に一貫性はなく、Manuscrit A および Manuscrit B で登場する出来事が短いセンテンスでリストアップされた断片的なものである。

この原稿は、粗書きから入念な書き込みに至る各段階を備えており、画家がひとつの創作活動として執筆に取り組んでいることが分かる。まず、Annex では着想を素早く書きとめたような筆跡があり、Manuscrit A、Manuscrit B で語られる出来事が散見される。次に、Manuscrit A においては、タンジェ上陸翌日までの旅行中のエピソードが時間軸に沿って語られる。そして、Manuscrit B においては、タンジェ上陸翌朝の出来事から始まるが、旅の個々のエピソードよりも、むしろそれが喚起する思い出が、時間軸を無視して語られる。また Manuscrit B の部分では、他の部分と異なり、余白や行間が十分に取られており、そこに多数の訂正、加筆の跡がある（図 12）。したがって、画家が執筆の前段階の下書きとして Annex に着想を書き留めた後、Manuscrit A、Manuscrit B の順に執筆し、加筆、修正をしたものと考えられる⁽³⁵⁾。ジョベールが、この記述の 3 つの段階を「下書き」l'ébauche、「初稿」le premier jet、「厳密な意味でのテキスト」le texte proprement dit と呼んだように、『回想録』の執筆は、絵画の制作段階とのアナロジーによってとらえることができるだろう⁽³⁶⁾。

このようにして執筆された『回想録』は、ドラクロワにとって、テキストという形式における印象の表現とその限界を探る試みの一つであったように思われる。それは、彼が本文の冒頭で述べた以下の言葉に表われている。

旅というものを成り立たせているさまざまな出来事や感情を、自分が納得するように語ることは可能なのであろうか。他の人を満足させることや、彼らのために描くことは才能の問題である。しかし、どんな才能があつたとしても、その人自身の絵画の中に彼の印象の正確な表現や微妙なニュアンスは見出しうるのだろうか。この仕事の難しさや不可能さを認めるような誠実な人はいない。（／）（…）さまざまな

場所について取られたメモ、素材の情報あるいは統計だけが問題であるならば、記憶がいまだ新鮮であるような場合には、間違いなく事実からよりよい部分をひきだせるのに。しかし、変化に富んだ、たくさんの光景がその人の精神に残されているような、軽やかな印象だけを描く人にとっては、その語りにおいてもまた、その人自身の感情の下に（変化に富んだ光景は）常に存在するのだ。（…）（／）反対に出来事から一定の距離を持つならば、物語は、ともすれば詳細やこまごまとした事実の持つ豊かさを失うに違いないが、簡素さを増すのである。（括弧内筆者補足）⁽³⁷⁾

ここでのドラクロワの関心は、個々の事実を正確に語るのではなく、画家の内にある印象やニュアンスを語ること、そして時間の経過の後に、描きうることへと向かっている。この言葉は、多くのモロッコ主題の絵画を制作し、高い評価を得てきた一方で、画家が「表現しえぬもの」の存在を強く感じていたことを物語っている。おそらく、1840年初頭の彼の創作活動には、語りにおける印象の表現の可能性とその限界というこの新たな問題が、何らかのかたちで関わっていると考えてよいだろう。

『回想録』で語られるのは、独立した4つのエピソードである。それらは、タンジェ到着、タンジェ総督の歓迎、ラマダンの夜の祭り、馬の戦いであるが、それぞれのエピソードの中は、さらにそこから派生する小さなエピソードや回想が含まれるという、入れ子構造がとられている。例えば、タンジェ総督の歓迎のエピソードにおいては、《ユダヤの結婚式》を思わせるユダヤ人宅が登場する。そこでは、総督の住むムーア風の邸宅における外見の簡素さ／内部装飾の豊かさという対比が原動力となり、住居の簡素さ／衣装の豊かさ、男性の簡素さ／女性の美しさといった小さなエピソードが展開されていくことになる。画家が、「私はそれらを語りながら、ただ偶然が私に提示した順序だけを保つだろう。構成におけるこの技巧の欠如が、展開の唐突さを補ってくれるだろう」⁽³⁸⁾と述べているように、読者は、ドラクロワがモロッコの記憶を想起する、その過程に付き合いながら、自らのイメージを構築する作業を行うことになるのである。

また、それらのエピソードには、知覚を刺激するような細部描写が織り込まれている。ユダヤの女性たちについては、「頭にのせられたシルクのスカーフ」や「パールの髪飾り」などの装飾品、あるいは「巨大な耳飾りや整えられてい

ない石ころを詰め込んだゴシックかビザンチン風のリングが、美しい顔立ちを囲む」様子など、視覚的な効果を喚起する描写が重ねられる。ラマダンについて語るくだりでは、ラマダン明けを告げる「銃声、やトランペット、角笛の音」、そしてタバコの匂い、「たくさんの料理の匂いのする家々」が描かれる⁽³⁹⁾。ここでは、視覚や聴覚、嗅覚、味覚といった身体感覚に働きかけることを通して、読者にユダヤ人女性の美しさや祭りの賑やかさ、熱っぽさが喚起されるのである。これらの細部描写は、事実を正確に語るためではなく、読者の想像力を刺激し、幾重にも重なる「変化に富んだ光景」を表出させるためになされているのである。

彼は、『回想録』の途中で次のように述べている。「学問的な記述をしようとはせず、また政治的、統計学的、科学的なやり方で（…）書いていないので、様々な考察や繰り返し、無秩序さ、不注意、そして矛盾もまた生じるであろう。しかし、私が示そうとするのは、私が目にした人々が時に恐ろしく、時に美しく現れることなのだ。」⁽⁴⁰⁾ おそらく彼がこのエピソードを通して、読者に喚起させようとしている印象とは、モロッコで彼が抱いた「恐れと感嘆の入り混じった感情」ではなかっただろうか。

ジョベールが指摘しているように、『回想録』はテキストによるきわめて絵画的な語りである⁽⁴¹⁾。そこでは、熱気を帯びた情景が断片として次々と提示されるかのようである。見たものを描写することではなく、印象を表現する試みによって、彼はテキストの持つ読者とのコミュニケーションの力を測ろうとしていたのではないか。彼は、1822年の日記の中で、絵画におけるコミュニケーションの重要性についてこう述べていた。「文筆家は理解されるために、ほとんどすべて言葉で書いてしまう。絵画にあっては、登場人物の魂と鑑賞者との間に、神秘の橋が架けられるのだ。」⁽⁴²⁾ ドラクロワは『回想録』の執筆を通して、テキストという表現媒体の中に絵画と同様の読者とのコミュニケーションの可能性を模索したように思われるのである。

4. 結語

ここまで、《ユダヤの結婚式》の絵画作品とそれに続く二つのテキスト―

『マガザン・ピトレスク』と『回想録』—の比較分析によって、イメージとテキストが相補的な関係で結びつき、作品が生成発展する過程を考察してきた。その結果、以下のように結論づけることができよう。

まず、ドラクロワのモロッコでの経験はイメージ（デッサン）とテキスト（メモ）という二つの表現媒体に描き出されており、《ユダヤの結婚式》の生成過程においても、両者の緊密な結びつきが見られる。そこでは、作品制作のためのメモやサロン出品時の主題説明文というかたちで、テキストの描写／説明的要素は有効に利用され、イメージが与える視覚／絵画的要素を補完している。また、『マガザン・ピトレスク』の記事では、同一主題をテキストによってジャーナリストティックに記述するという試みが行われ、画家に表現媒体としてのテキストの力を追求する契機を与えた。そして、『回想録』では、さらに読者の想像力を喚起することに主眼が置かれ、絵画的な語りが推し進められた。さらにつけ加えるならば、画家は、1856年4月16日の日記に、モロッコの結婚式を主題に別の絵画を準備し始めたことを記している⁽⁴³⁾。結局、それは未完のまま終わり、どのような画面が想定されていたのか知る術はないが、《ユダヤの結婚式》の主題のさらなる展開が用意されていたのだと言うべきであろう。

このように《ユダヤの結婚式》は、ドラクロワの絵画制作におけるイメージとテキストの相互参照関係をきわめてよく示している作品であり、「表現しえぬもの」あるいは印象の語りという課題へと画家を向かわせるきっかけを与えたと結論づけることができる。今後、この問題はさらに画家／文筆家としてのドラクロワというより大きな枠組みの中で、考察される必要があるだろう。それについては、今後の課題としたい。

注

- (1) ドラクロワのモロッコ旅行については、以下の文献に詳しい。Maurice Arama, *Eugène Delacroix, Le voyage au Maroc*, Paris, Les éditions du Jaguar, 1987. Guy Dumur, *Delacroix et le Maroc*, Paris, Herscher, 1988. *Delacroix. Le voyage au Maroc, Cat.exp. By Brahimi Alaoui, Maurice Sérullaz, Arlette Sérullaz, Lee Johnson, Maurice Arama et al.*, Institut de monde arabe, Paris, 1994-5.

- (2) ドラクロワのモロッコ旅行の意義については、すでに多くの研究者によって指摘されている。その最も早い指摘として、ジャン・アラザールは、「オリエント」に古典古代を見出した点、色彩に対する新たな知覚をもたらした点で、この旅行を 19 世紀絵画史における最も重要な出来事のひとつと位置づけた。Jean Alazard, *L'Orient et la peinture française au XIX^e siècle d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*, Paris, Plon, 1930. pp.72-74.
- (3) 1. Carnet 1755 (R.F. 39050) 56 ページ、16.5×9.8cm、1983 年購入 2. Carnet 1756 (R.F. 1712bis) 97 ページ、19×12.7cm、フィリップ・ビュルティ遺贈 3. Carnet 1757 (R.F. 9154) 53 ページ、15.8×12.7cm、モロー＝ネラトン遺贈 (1～3 はいずれもルーヴル美術館素描室) 4. Carnet 390 (1450) 81 ページ、19×12.2cm、モルネー伯爵の死後売り立てにおいて画家アドリアン・ドーザが購入 (コンデ美術館、シャンティイ)。5. 1976 年にピエール・ベレ Pierre Bérès の売立目録の中に掲載されたが、内容や所蔵者などの詳細は明らかになっていない。Maurice Sérullaz et al. *Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins. École française. Dessins d'Eugène Delacroix II*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984. p.101. 1～4 については、以下の実物大のファクシミリ版が出版されている。Maurice Arama, *Eugène Delacroix, Le voyage au Maroc. Facsimile of the sketchbooks in the Musée du Louvre and the Musée Condé in Chantilly, supplemented with notes and documents*, 6 vols. Paris, Les éditions du Sagittaire, 1992. また、残りの 2 冊は散逸してしまったと推測される。
- (4) Eugène Delacroix, *Correspondance générale*, Éd. André Joubin, tome I, Paris, Plon, 1935. pp.299-345. (以下、*Corr. gén.* と略記)
- (5) Eugène Delacroix, *Souvenirs d'un voyages dans le Maroc*, Éd. Laure Baumont-Maillet, Barthélémy Jobert et Sophie Join-Lambert, Paris, Gallimard, 1999. (以下、*Souvenirs* と略記)
- (6) Barthélémy Jobert, « introduction », *Souvenirs d'un voyages dans le Maroc*, Éd. Laure Baumont-Maillet, Barthélémy Jobert et Sophie Join-Lambert. Paris, Gallimard, 1999. p.68. (以下、Jobert, « introduction », *Souvenirs* と略記)
- (7) 比較文学の領域において、《ユダヤの結婚式》と回想録との関連を考察したものとして、以下の博士論文がある。Eteri Shvets, *Travelling in Language and Image: Representing Alterity in French Romantic Fiction, Travel Narrative, Journalism, and Art, 1830 -1870*, Dissertation for the Ph.D. in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2003.
- (8) 《ユダヤの結婚式》についての個別研究には、以下のようなものがある。オリジナルと二つのコピー——ルイ・ド・プラネ Louis de Planet 作 (1841) とルノ

ワール Pierre-Auguste Renoir 作 (1875-76) ——とを比較検討し、後世への影響を考察したものは、Clara Brahm, « Two Copies Delacroix's *Noce juive dans le Maroc* », *Gazette des beaux-arts*, tome XL, novembre 1952. 《ユダヤの結婚式》の関連作として、《ユダヤの花嫁への訪問》(1833) とそのヴァリエーションを論じたものは、Lee Johnson, « Delacroix's 'Jewish bride' », *The Burlington Magazine*, Vol.CXXXXIX, No.1136, November, 1997. pp. 755-760. ユダヤの伝統的な結婚式や風俗習慣を調査し、ドラクロワの現実への忠実さと創意とを明らかにしたものは、Cissy Grossman, « The Real Meaning of Eugène Delacroix's *Noce juive dans le Maroc* », *Jewish Art* 14, 1988. pp. 65-73.

- (9) シベット論文は、作品完成後のテキストを「《ユダヤの結婚式》のドラクロワの(再)執筆」Delacroix's (Re)Writing of the Jewish Wedding として論じている。Shivets, *op.cit.*, pp. 30-39.
- (10) カンヴァースに油彩、画面左下に署名：Eug. Delacroix、105 × 140.5cm。本作品に関する基本データは以下を参照。Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*. Vol.3, Oxford, Clarendon Press, 1981-89, No.366. Alfred Robaut, Ernest Chesneau, and Fernand Calmettes. *L'Oeuvre complet de Eugène Delacroix. Peintures, dessins, gravures, lithographies*, New York, Da Capo Press, 1969. No.867. 1841 年のサロンでは、提出された 4000 件近くの作品のうち、2280 件が展示された。ドラクロワは、本作とともに《十字軍のコンスタンティノープル占領》と《ドン・ジュアンの難破》を出品した。
- (11) 作品の来歴についての詳細は、以下を参照。Johnson, *op.cit.*, pp.176-79. また、1837 年の制作開始を裏付ける根拠のひとつは、1837 年 11 月 9 日にコレクターであり、画家にメゾン伯爵を紹介したド・ヴェズ De Vèze に宛てた以下の手紙である。「メゾン氏あてのタブローを描きはじめてところだ。ほくは今のところ、それに十分満足しているし、きみもそれに不満なはずはないだろう。」*Corr. gén.* I, p.442.
- (12) この結婚式はパンシモルの娘 Précida のものであったとされている。
- (13) デュボンシエル宛の手紙、1832 年 2 月 23 日付、*Corr. gén.* I, p.315
- (14) ピエレ宛の手紙、1832 年 1 月 25 日付、*Ibid.*, p.307. 実際、画家が⁸ (アルジェを除いて) 女性を描くことが出来たのは、ユダヤ人女性のみであった。
- (15) ピエレ宛の手紙、1832 年 1 月 25 日付、*Ibid.*, p.305.
- (16) ピエレ宛の手紙、1832 年 2 月 8 日付、*Ibid.*, p.310.
- (17) ヴィヨ宛の手紙、1832 年 2 月 29 日付、*Ibid.*, p.317.
- (18) ドラクロワが印象派の画家に与えた影響を論じたもので、最も重要なものは以下の文献である。Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*, rev. ed.

with intro. and notes by Françoise Cachin, Paris, Hermann, 1978 (1st ed., 1899), pp.83-86.
また、ルノワールは 1883 年のサロンに《ユダヤの結婚式》の模写を出品している。

- (19) ピエレ宛の手紙、1832 年 1 月 25 日付、*Corr. gén.* I, p.307.
- (20) 画家は現地でデッサンしたあと、それを滞在先で彩色したことを語っている。
Dumur, p.57.
- (21) ‘Les Maures et les juifs à l’entrée les deux musiciens. Le violon. Le pouce en l’air. La main. L’archet. Le dessous de l’autre main très ombré. Clair derrière. Le haïk sur la tête transparent par endroits. Manches blanches, sombre au fond celle du violon. (...) Assis sur ses talons et la gelabia. Noir entre les deux en bas. (/) Le fourreau de la guitare sur le genou du joueur. Très foncé vers la ceinture. Gilet rouge agréments brun. Bleu derrière autour du cou. Ombre portée du bras gauche qui vient en face sur le Haïk sur le genou. Manches de chemises retroussées de manière à laisser voir jusqu’au biceps. Boiserie verte à côté. Veine sur le cou. Nez court. (/) A côté du violon, femme juive jolie. Gilet manches or et amarante. Elle se détache moitié sur la porte, moitié sur le mur. (...)’ (/) は改行を示す。書き起こされたメモは、綴りやピリオド、カンマの打ち方など編者により多少の差異がある。本稿では、画家の記述に最も忠実であると思われる以下の記述に従った。Arama, vol.5, 1992, pp.83-84. なお、翻訳に際しては、以下も参考にした。Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, préface de Hubert Damisch, intro. et notes par André Joubin, Paris, Plon, 1996. pp.97-98.
- (22) 島本淳「絵画におけるタイトル誕生とカタログ、そして画集 18 ～ 19 世紀前半のフランスを例として」『西洋美術研究』No.9、2003、三元社、pp.81-100。また、タイトルについて総合的に論じたものは、佐々木健一『タイトルの魔力ー作品、人名、商品のなまえ学』中公新書、2001 年。島本淳によれば、リヴレとは、サロン展初期には毎回作成されていたわけではなく、1737 年以降に定着したものである。初期のリヴレは、画家の名前や主題がリスト形式で短く記述される財産目録的なものであったが、1760 年代から絵の主題を解説する主題説明文が置かれる傾向が見られるようになる。また、ロマン主義時代に入ってから、主題説明文も画家の側から付けられるようになる。
- (23) ‘Les Maures et les Juifs sont confondus. La mariée est enfermée dans des appartements intérieurs, tandis qu’on se réjouit dans le reste de la maison. Des Maures de distinction donnent de l’argent pour des musiciens qui jouent de leurs instruments et chantent sans discontinuer le jour et la nuit ; les femmes sont les seules qui prennent part à la danse, ce qu’elles font tour à tour et aux applaudissements de l’assemblée.’ Pierre Sanchez et Xavier Seydoux, *Les catalogues des salons IV (1841-1845)*, Paris, L’Echelle de Jacob, 2000. p.20.

- (24) この点を指摘しているのは、Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997. p. 156.
- (25) スーリエ Eudore Soulié 宛の手紙、1845 年 3 月付、*Corr. gén.* V, p.177. なお、《モロッコのスルタン》のタイトルについて検討したものには、以下の論文がある。
Daniel Ferrer, « The Interaction of Verbal and Pictorial Elements in the Genesis of Eugène Delacroix's Sultan of Morocco », *Word & Image* 13, No.2, April – June, 1997. pp.183-92.
- (26) Étienne-Jean Delécluze, *Journal des Débats*, 24 avril 1841.
- (27) Anonyme, *L'Artiste*, VIII, no.22, 1841, pp.367.
- (28) Jobert, « introduction », *Souvenirs*, p.12.
- (29) マランドン宛の手紙、1842 年 1 月、*Corr. gén.* II, p.90.
- (30) ‘Les cérémonies des noces chez les juifs et chez les musulmans sont une tout autre affaire que chez la plupart des peuples européens. Rien de plus froid chez nous ; rien qui indique à l’extérieur l’importance de cet acte solennel : les fiançailles, la lecture du contrat, la cérémonie, l’état civil, tout cela n’y a pas plus d’importance apparente que la première convention venue. La bénédiction nuptiale elle-même n’a rien qui diffère essentiellement de toute autre cérémonie religieuse. Au contraire, chez les peuples orientaux, chez le juifs, qui vivent sous de dures contraintes dont l’effet est de resserrer entre eux les liens qui les unissent, et de conserver plus de force à leurs traditions antiques, les grands événements de la vie sont marqués par des actes extérieurs qui se rattachent aux usages les plus anciens. Le mariage surtout est accompagné de cérémonies emblématiques pour la plupart, et est une occasion de grandes réjouissance pour les parents et les amis des mariés.(...)’ なお、全文は以下を参照のこと。*Magasine pittoresque*, tome X, janvier 1842. pp.28-30.
- (31) ノクリンは、ジェローム Jean-Léon Jérôme に代表されるオリエンタリズム絵画の特徴の一つとして、歴史的変化や展開の不在を挙げている。リンダ・ノクリン「虚構のオリент」『絵画の政治学』坂上桂子訳、彩樹社、1996 年、p.65。
- (32) マランドン宛の手紙、1842 年 3 月 5 日付、*Corr. gén.* II, p.91.
- (33) 執筆年代について、ジョベールは、『マガザン・ビトレスク』への寄稿が直接の契機となり、1842 年から 44 年の間に断続的に執筆されたと推測している。その理由としては、まず『回想録』の本文にある一節「この占領から 12 年の時が流れた」(Manuscrit B, Folio 16) を、アルジェリア占領 (1830 年) から 12 年経った 1842 年に執筆されたと解釈できること。次に、1842 年の画家の健康状態の悪化である。1842 年に、画家は持病の結核性喉頭炎が悪化し、友人のジョルジュ・サンド George Sand のノアンの別荘に滞在し、サロンへの出品も取り止め、散歩や思索の毎日を送っていた。さらには、本文に「それらの景色が私を魅了してから 12 年の時が流れた」(Manuscrit B, Folio 16, 註 481) との訂正があること。モロッコ

旅行（1832 年）から 12 年経った 1844 年にも執筆された可能性がある」と解釈できる。ただし、1843 年以降、ドラクロワは、リュクサンブール宮図書室、ブルボン宮図書室の天井画制作のため多忙であり、執筆のために長い時間を割いたとは考えにくい。

- (34) *Delacroix en Touraine*, Tours, Musée des beaux-arts, 16 mai -31 juillet, 1998.
- (35) Jobert, « introduction », *Souvenirs*, p.29.
- (36) *Ibid.*, p.32.
- (37) ‘Est-il possible de raconter de manière à se satisfaire les événements et les émotions variées dont se compose un voyage? Satisfaire les autres, peindre pour eux est l’affaire du talent mais celui qui peint, quelque talent qu’il ait, retrouvera-t-il dans sa propre peinture les traits précis et les nuances délicates de ses impressions? Il n’est pas un homme de bonne foi qui ne convienne de la difficulté et même de l’impossibilité de cette tâche. (/) (...) Sans doute, s’il n’était question que de notes prises sur les lieux, de renseignements matériels ou de statistique, on tirerait un meilleur parti des faits, quand la mémoire en est encore toute fraîche. Mais, pour celui qui ne décrit que les impressions légères que mille spectacles variés ont pu laisser dans son esprit, il y a aussi toujours, dans sa narration, au-dessous de ses propres sentiments. (...) (/) A une certaine distance des événements, au contraire, le récit gagnera en simplicité ce qu’il semblerait qu’il doit perdre en richesse de détails et de petits faits.’ *Souvenirs*, Manuscrit A, Folio I r.
- (38) *Ibid.*, Manuscrit A, Folio 1 v.
- (39) *Ibid.*, Manuscrit B, Folio 22.
- (40) *Ibid.*, Manuscrit B, Folio 16-17.
- (41) Jobert, « introduction », *Souvenirs*, p.68.
- (42) *Journal*, p.29.
- (43) *Ibid.*, p.577.



(図1) ウージェーヌ・ドラクロワ《ユダヤの結婚式》1837-41 年頃
カンヴァス、油彩、105 × 140.5cm、ルーヴル美術館、パリ



(図2) ウージェーヌ・ドラクロワ、モロッコのスケッチブック (Carnet 1755) の一頁
ルーヴル美術館素描室、パリ



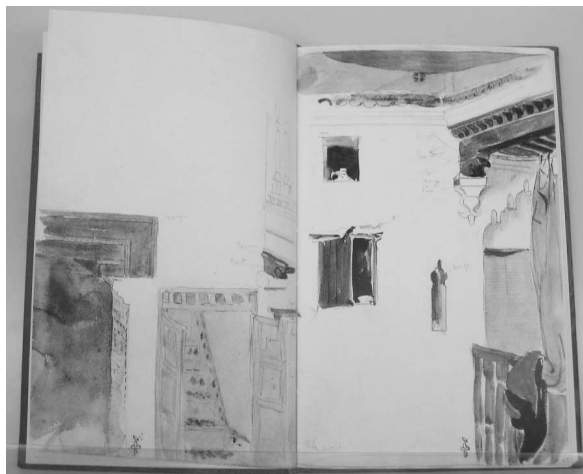
(図3) ウージェーヌ・ドラクロワ《タンジェの中庭》1832年
紙、鉛筆、水彩による着色、20.7×29.4cm、ルーヴル美術館素描室、パリ



(図4) ウージェーヌ・ドラクロワ《ユダヤの結婚式》のための習作、制作年不詳
紙、グアッシュ、水彩、23.5×37.3cm、個人蔵、パリ



(図5) ウージェーヌ・ドラクロワ《ユダヤの花嫁》1832年
紙、鉛筆、水彩による着色、28.8×23.7cm、ルーヴル美術館素描室、
パリ



(図6) ウージェーヌ・ドラクロワ、モロッコのスケッチブック (Carnet 390) の一頁
コンデ美術館、シャンティイ



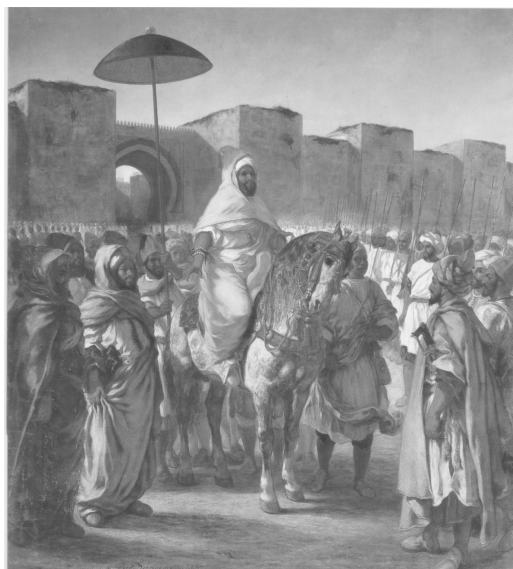
(図7) ウージェーヌ・ドラクロワ《アルジェの女たち》1834 年
カンヴァス、油彩、180 × 229cm、ルーヴル美術館、パリ



(図8) ウージェーヌ・ドラクロワ《ユダヤの結婚式》部分



(図 9) ウージェーヌ・ドラクロワ《タンジェの狂乱》1837 年
カンヴァス、油彩、98.1 × 131.5cm、ミネアポリス美術館

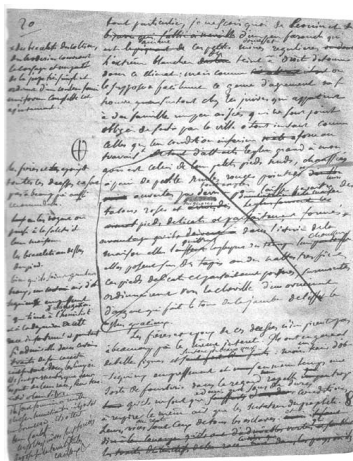


(図 10) ウージェーヌ・ドラクロワ《モロッコのスルタン》1845 年
カンヴァス、油彩、337 × 340cm、オーギュスタン美術館、
トゥールーズ



(Musicien juif, costume de Mogador dans le Maroc. — Dessin de M. Eugène Delacroix.)

(図 11) 《モロッコの楽士》『マガザン・ピトレスク』1842 年 1 月号 挿絵
ドラクロワのデッサンに基づく木版画



(図 12) ウージェーヌ・ドラクロワ 『回想録』 Manuscrit B, Folio 31
フランス国立図書館、パリ

図版出典

- 図 1、7、8、9、10 Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997.
- 図 2、4、6 Maurice Arama, *Eugène Delacroix, Le voyage au Maroc. Facsimile of the sketchbooks in the Musée du Louvre and the Musée Condé in Chantilly, supplemented with notes and documents*, Paris, Les éditions du Sagittaire, 1992. 国立西洋美術館蔵書ファクシミリより複写
- 図 3、5 Guy Dumur, *Delacroix et le Maroc*, Paris, Herscher, 1988.
- 図 11 *Magasin pittoresque*, tome X, janvier 1842.
- 図 12 Eugène Delacroix, *Souvenirs d'un voyages dans le Maroc*, Éd. Laure Baumont-Maillet, Barthélémy Jobert et Sophie Join-Lambert, Paris, Gallimard, 1999.